

Somfai László

A ZENETÖRTÉNETI KÁNON:
KONZERVATÍV MUZSIKUSKÉPZÉS,
PROGRESSZÍV ZENETUDOMÁNY?

A művészet kutatása a modern tudományok szorításában

SZÉKFOGLALÓK
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIAÁN

A 2004. május 3-án megválasztott
akadémikusok székfoglalói

Somfai László

A ZENETÖRTÉNETI KÁNON:
KONZERVATÍV MUZSIKUSKÉPZÉS,
PROGRESSZÍV ZENETUDOMÁNY?

A művészet kutatása
a modern tudományok szorításában



Magyar Tudományos Akadémia • 2013

Az előadás elhangzott 2005. március 7-én

Sorozatszerkesztő: Bertók Krisztina

Olvasószerkesztő: Laczkó Krisztina

Borító és tipográfia: Auri Grafika

ISSN 1419-8959

ISBN 978-963-508-686-3

© Somfai László

Kiadja a Magyar Tudományos Akadémia
Kiadásért felel: Pálinkás József, az MTA elnöke
Felelős szerkesztő: Kindert Judit
Nyomdai munkálatok: Kódex Könyvgyártó Kft.

Megértését kérem azoknak a kollégáimnak, akik szintisza zenetudományi eszmefuttatást hallgatni jöttek ma a Magyar Tudományos Akadémiára, és jóindulatú türelmét azoknak a más tudománybeli akadémikus társaknak, akiknek kíváncsiságát esetleg az előadás alcíme keltette fel. Ha gyanakodnának, alkalmasint igazuk lesz: ez nem a hagyományos székfoglaló előadások egyike. Kilenc esztendővel ezelőtt, friss levelező tagként saját kutatásaimból szemléztem, és példákkal bemutattam, hogy *Kottakép és műalkotás* miféle összefüggései adnak egész életre szóló, izgalmas tudományos kutatási programot a magamfajta muzikológusnak.¹ Most, újabb bemutatkozás helyett, tudományterületem általánosabb problémáiról fogok beszélni. De ezt megelőzően, legalábbis kiindulásként, zsörtölődni készülök: fogadatlan prókátorként elmondani azt, hogy a társadalomtudományok egy része nem mindig érzi jól magát Arany János Tudományos Akadémiáján. Túl azon, hogy létszámbeli kisebbségünk hátrányát a testületi és a kutatóintézeti ágon egyaránt számos vonatkozásban viseljük, munkánk tudományosságát meglehetősen idegen szemlélet alapján, a „kemény”, a „tisza” tudományok teljesítménymérésére való hivatkozással minősítik ott, ahol a tudományos fokozatok egységes normarendszeréről, ahol kutatások finanszírozásáról, időperiódushoz köthetőségéről születnek döntések. Természetesen nincs felhatalmazásom a társadalomtudományok egésze vagy akár csak az Akadémiánkon oly nagy múltú nyelv- és irodalomtudományok nevében szólni-dohogni. A művészetek kutatásának szűkebb terepére szorítkozom, és érveimet a zene, a zenetudomány köréből vett példákkal támasz-

¹ Somfai László: *Kottakép és műalkotás. Alapkutatás és alkalmazott kutatás a zenetudományban*. Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián 1995–1998. MTA, Budapest, 1999, 18.

tom alá. De gyanítom, hogy a három társadalomtudományi osztályból nem egy tagtársam osztja velem az általános megállapítások egy részét.

Egyébiránt éppen a zenének igazán nem volna szabad panaszkodnia a tudományok csarnokában, hiszen helyzete már-már kiváltságos. Amennyire tudom, a zenegyűlölő, a klasszikus muzsika iránt teljességgel közömbös tudós zseni vagy ritka jelenség, vagy ezzel nem szokás dicsekedni. Viszont a szabadidejében hegedülő-kamarazenedő vagy boldogan Mozartot zongorázó Nobel-díjas természet-tudós valósággal toposz. A muzsika inspiráló, de legalább rekreációs erejének emlegetése kevés kiemelkedő tudós visszaemlékezéseiből hiányzik. Egyikük-másikuk zeneakadémiára is járt, és úgy szól a fáma, ha nem lett volna számára még fontosabb a tudomány, ma talán muzsikus lenne. Hogy szűkebb pátriánkkal dicsekedjünk: a Magyar Tudományos Akadémia vezető tisztségviselői immár hagyományosan az értékes zene lelkes és értő barátai, akik verzáatosan beszélnek muzsikáról, és kisebbfajta hangversenyközponttá tették székházunkat.

Ez kétségkívül jó a zeneművészet társadalmi elismertségének. De mekkora a hozadéka a művészetkutatás tudomány voltának a jobb megértésében? Akár ellenkező hatást válthat ki. A műkedvelőként maga is kottaolvasó (esetleg hivatásos zenész családtagokkal körülvett) tudós nemcsak szereti a muzsikát, hanem sokat tud is róla, ekként a zenei ismeretterjesztő könyveket, publicisztikát *connaissanceur*ként forgatja. Mármost ettől hitelesebben ítélné-e meg, miben áll mondjuk egy zenetudományi produktum eredetisége? Kérdezem: vajon minőségileg más-e a természettudós művészetszeretete, mint a társadalomkutató (a nyelvész, az irodalomtörténész, a zenetudós) művészetszeretete? Például hobbibotánikussága vagy bármelyikünk képzőművészeti érdeklődése és tájékozottsága, megannyi természet- és társadalomtudós egyáltalán nem sikertelen fényképező szenvedélye, amelytől még nem tartjuk magunkat fotóművésznek.

A professzionizmust és a műkedvelő indíttatású-szintű tevékenységet a művészetek és a művészettudományok vonatkozásában nem bizonyos alapismeretek

és készségek megléte vagy hiánya választja el egymástól, hanem az egész életen át tartó továbbtanulás és annak eredményeként – a folyamatos specializálódás ellenére is – az egyre komplexebbé váló egyéni tudás. Az egyszerűség kedvéért, utalva az említett toposzra: a szabadidejében muzsikáló, a hangszerjátékban máig ügyes kezű Nobel-díjas a maga gyönyörűségére művelt aktív zenélésben természetesen műkedvelő. Ugyanis a hangszerjáték technikáját és szépségideálját, a kottázás pontos jelentésének értését tekintve zenei informáltsága és ízlése – függetlenül szakmájabeli zsenialitásától – lényegében fiatalkorának a szintjén maradt. Egy olyan szinten, amelyet a professzió, szintén érthető módon, hiszen nem csak a természettudományok fejlődnek, öles léptekkel maga mögött hagyott.

A zenével kapcsolatos kutatás azonban kétségkívül más ritmusban újul meg, mint a természet- és az élettudományok, sőt akár a nyelvtudomány és a társadalomtudományok néhány más dinamikusan fejlődő-osztódó ága. A művészetekkel foglalkozó tudományok megítéléséhez tudomásul kell venni egy sor kézenfekvő tényt. Axiómaként felsorolok néhányat, és ha javasolhatom, ne ellenpéldákat keressünk (mert természetesen vannak kivételek), hanem arra gondoljunk, mindez jellemző-e mondjuk a matematika tudományában vagy a fizika és a biológia határmezsgyéjén születő új kutatásokban. És talán ne az legyen az első reakció, hogy valaha a többi tudományágzatban is voltak efféle diluviális állapotok, amelyeket az igazi tudományok a 20. században végképp meghaladtak. A művészettudományok művelői, sok más társadalomtudományi kutatótársukkal együtt, ha munkájuk minőségéről van szó, nem vélik magukat sem régimódi, sem másodrendű tudósnak. Megengedve, hogy alkalmanként egy-egy kivételes koponya, egy-egy igazi zseni persze Akadémiánk közgyűlésein is felbukkan (nem a humán tudományok tájékáról), azt gondoljuk: amit az egyik tudósfajta a fókuszolással ér el, a másik a módszer komplexitásával.

*

Kiindulásul öt megállapítás:

1. A zenetudomány általában nem a fiatal zsenik terepe. A fontos kutatási problémák komplexek; megoldásukhoz az invenciózus alapötlet mellett óriási felhalmozott tudásra és hosszú, körültekintő munkára van szükség.
2. Az interdiszciplinaritás elengedhetetlen ugyan a szomszéd tudományok jó irányzatainak adaptálásában, de a maradandó értékű tudományos produktumok a zenetudományban többségükben mégsem interdiszciplináris fogantatásúak.
3. A többszerzős tudományos munka itt nem a meghatározóan új gondolatok kidolgozásában, hanem inkább az anyagfeltárásban vagy az alkalmazott kutatásban jellemző.
4. A közös kommunikációs nyelv (az angol) dominanciáját a zenetudomány csak korlátozottan fogadja el. A nyelvnek, a terminológiának, a stílusnak nemcsak hagyománya, hanem ereje is van. Ezáltal néhány nagy múltú európai világnyelv és kultúra esélyt kap alternatív irányzatok elevenen tartására.
5. Ami az impaktfaktort illeti: a zenetudományi kutatási eredmények általában jelentős késéssel, specializált szakfolyóiratok helyett gyakran monográfiákban jelennek meg; a világháló segítség, de nem oldja meg publikációs alapproblémáinkat. Ugyanakkor a kiemelkedő értékek nemzetközi felismerése és elismerése a szakmai recenziálás hagyományai folytán jó hatásfokú. Ehhez mérten az idézettség Akadémiánkon előírt követése, a hatás mérése javarészt látszatinformáció csupán, kötelező tiszteletkör.

Mindent egybevetve, tény, hogy tudományterületemen meglehetősen tisztán lehet látni. Ez nemcsak annak köszönhető, hogy a muzikológia viszonylag kis tudomány (noha már régen nem kistudomány), hanem inkább annak, hogy

a nemzetközi zenetudomány mindmáig meglepő mértékben koherens – és ebből leginkább jó dolgok következnek.

Mit értek azon, hogy koherens? Kezdhetném személyes tapasztalatokkal; ezek, túl valamennyiünk nemzetközi konferencia-részvételein, részben onnan erednek, hogy a Nemzetközi Zenetudományi Társaság direktóriumi tagjaként, majd (valamely véletlen folytán) elnökeként, most *last presiden*jeként, több mint egy évtizede közelről látom, mi tart bennünket össze; milyen súlyúak a kutatási érdeklellentétek; milyen körülmények indíthatnak el új tudományos trendeket, amelyek azután integrálódnak, vagy ha nem, többnyire marginalizálódnak; mit jelent a különszakadt ágnak, ha elviheti specializált tudását egy nem kötött tárgyú zenetudományi világkongresszusra. Kétlem, hogy volna olyan zenetudományi konferencia, amelynek lényegében bármelyik ülésére – ha mégoly távoliak is a témák – sokadmagammal ne volna késztetésem beülni. Mert – túl a megszerezhető információkon – érdekel bennünket, hogy mások milyen módszerekkel dolgoznak (az ember szüntelenül teszteli a maga kutatástechnikáját). Mert érdekel, milyen kapcsolat lehetséges az adott kutatás és a sokunk szerinti *mainstream* muzikológia között (végtére jó volna az életerős mellékágakat visszacsatolni a főáramba). És mert néhányunkat az is érdekli, hogy egy adott tudományos közelítésnek lehet-e haszna a zenei gyakorlat szempontjából. Ezt a mai tudományosságban jószerivel már idejétmúlt általános érdeklődést természetesen nemcsak naiv tudásszomj motiválja (kivált, ha az ember túl van a hetvenen), hanem az a tapasztalat, hogy szakadhat-szakosodhat bár a tudomány célszerű ágakra, de a zenével kapcsolatos kánon rendkívül, mondhatni nyomasztóan erős kapocs közöttünk. Hogy bizonyos fokig felelősek vagyunk azért, amit tudományunk nevében mások csinálnak.

A zenetörténeti kánon

A zsinórmértéknek számító zenék kánonjáról egyre több szó esik tudományos konferenciákon. E kulcsszó köré el lehet rendezni a művészi zene recepciójának kutatásából szakadatlanul áradó új információkat és elméleteket, hogy – kritikusan

összevetve azokat a tegnapi és a tegnapelőtti állapotokkal – friss látetelet kapunk a zene társadalmi befogadásáról. A művészetfilozófiai szinten tárgyalt kánon és vele szemben az uzuális kánon – a hangversenyrendezés, az operaigazgatás, a hanglemezkiadás napi gyakorlatában figyelembe vett repertoár és értékrend – csupán szélső pontok, megannyi kánon él egymás mellett.

Ami az előbbit, a művészetfilozófiai alapozású látetelet illeti, utoljára Lydia Goehr 1992-ben megjelent *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* című könyve kavarta fel a kánon kérdését (bár az itthoni szakirodalomban nem nagyon tapasztalom a visszhangját), amelyet egy frissebb tanulmánya („In the Shadow of the Canon”. *Musical Quarterly* 2002) továbbvizs. Goehr a filozófia professzora a Columbia Egyetemen (egyébként a Berlinben született angol zeneszerző, Alexander Goehr lánya). Értékkorientációjáról sokat elmond, hogy a Berkeley Egyetem Bloch-vendégprofesszoraként Wagner előadásokat tartott, és jelenleg egy Adorno-könyv befejezésén dolgozik. Szakmánk 29 kötetes alaplexikona, a *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001-ben megjelent új kiadásában vele íratta a „Philosophy of Music” címszó nagy részét. Elemzése a jelen kihívásairól briliáns, okosan provokál, a zenetudományt önvizsgálatra készíti: nem csukott szemmel élünk és dolgozunk-e az elit és populáris zenekultúrák, a visszaolvasott mestermű és a rögtönzött zenék ilyen mérvű széthasadásának a korában, a kognitív tudományok, a modern technológiákkal készülő új zeneművek tőszomszédságában.

De nem a művészetfilozófia szintjén tárgyalt kánonról akarok beszélni, mert az még nem képezne erős kapcsolatot szakmánk megannyi ága között. Miként a mindennapok hangverseny- és operarepertoárjának kánonja vagy inkább kánonjai, kultúra- és generációfüggő zsinórmértékei sem. E téren egyébként nagy a zűrzavar. A hagyományos polgári-közösségi, illetve sokféle egyéni zenefogyasztás formáinak elmúlt évtizedekben végbement átalakulása szinte szabadpiaci viszonyokat teremtett, amelyek közepette a kánon értékállóságot igazoló funkciója irreálissá válhat. A számos krízisterület közül csupán egyet említek meg, amely

a zenetudományt is alaposan felkavarta: az úgynevezett „régizene” úgynevezett „historikus” előadásával felfedezett, izgalmassá tett, elképesztően nagy repertoárt. A CD-eladások számadatai szerint, de fesztiválsikerekkel is legalizáltan csupán a 18. század terméséből olyan zeneszerzők, műfajok, művek csatlakoznak a jelentős hatású zenék repertoárjához, akik/amelyek a közép-európai (pontosabban: a német) zenetörténet-írás legutolsó nagy áttekintésében, a Carl Dahlhaus koncipiálta *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* köteteiben (1980–1995) jó esetben mellékfigurák csupán.

A legkülönbébb zenetudományi közelítések említett koherenciáját megteremteni-befolyásolni tudó erő véleményem szerint egy harmadikfajta kánon: a zenészképzés alaprepertoárja. Nem mindegy persze, hogy hol járunk egyetemenre, kitől tanuljuk a tudományt, de azt megelőzően valamikor, valamilyen fokon lényegében minden zenetudós tanult zenét, kapcsolatba került ezzel a ma már teljességgel nemzetközinek mondható, noha természetesen az európai zene, az *abendländische Kultur* talaján kialakult normarendszerrel. A zenészképzés egészen sajátosan konzervatív – messze túl azon, hogy minden, aminek köze van a készségfejlesztéshez, a tehetségek kiszűréséhez, az a dolgok természete szerint őriz hagyományosan jól bevált módszereket. A zenészképzés kánonja bizonyos múltbeli repertoárelemeket kitörölhetetlenül beír a zenéről való gondolkodás tudatalattijába.

Mondok egy egyszerű példát. Alig van olyan zongora mellé ültetett fiatal ma a világon, aki ha valami tehetséget lát benne pislákolni tanára, persze sok egyéb darab mellett, ne kerülne kapcsolatba Johann Sebastian Bach két- és háromszólamú invencióival. A polifon játék agyi és a két kéz fizikai kontrolljához ideális tananyag; mi több, mindegyik darab igazi műalkotás. S ha ezt a kétszer tizenöt tételt a tanuló kinőtte, ha eljut a konzervatóriumi szintre, nem kerülheti ki, hogy jó néhányat kiválasszon és megtanuljon Bach *Wohltemperiertes Klavier*ének 48 prelúdium és fúgájából. Ugyanezeket a Bach-darabokat nagy valószínűséggel még egyszer, a zeneelmélet keretében az ellenpont tanulása során is előveszi: elemeznie

kell, esetleg stílusgyakorlatot komponálva utánoznia is Bachot. Innen kezdve találkozása bármiféle polifon jelenséggel – a barokk előtti századok zenéjében vagy most bemutatott műben, egy dzsesszimpvizációban, népi többszólamúságban és valamely keleti hagyományos zenekultúra heterofóniájában – *nolens volens* Bach, a magas kultúra normája által erőteljesen meghatározott. Itt Európában és az amerikai Mid-Westen, egy jemeni konzervatóriumban és Dél-Afrika *all-black* egyetemének zenei fakultásán egyaránt, majdnem azonos mértékben.

A zeneoktatási kánon számos további eleme ugyancsak múltbéli, egy adott, látszólag önkényesen kiragadott zenetörténeti korszakhoz és repertoárhoz kapcsolt tudásbázist konzervál, és ez – amennyire meg tudom ítélni – valószínűleg mélyebben befolyásolja a szakember tudatát, ösztönös értékrendjét, mint a képzőművészeti stúdiumok stílusgyakorlatai, az anatómiai rajz vagy az irodalmi verselemzés. Ilyen például a 18. századi tonális zenén alapuló összhangzattan (amelyben már a romantikus mesterművek is inkább csak függelékszerepet kapnak) vagy a formatan (amely általában megáll Beethovenénál). Jellemző módon progresszív zeneszerzők is kiállnak ezeknek a régmúlt értékeknek mai újratanulása mellett. Elegendő Schoenberg formatanát olvasni vagy felidézni, hogyan kel ki magából Ligeti György, ha egy skandináv országban kérdésessé teszik, van-e értelme a szigorú vokálpolyfónia tanulásának a zeneszerzés-oktatásban. Ha pedig valamely 19. vagy 20. századi zeneszerző megkísérelte a normatív, a zene-tanítás részévé vált daraboknak új művekkel való kiváltását, éppen e kanonizált repertoárok iránti tisztelettel és stílusfegyelemmel tette. Az iménti *Wohltemperiertes Klavier* esetére visszatérve, olvasom az idei londoni nemzetközi zongoraverseny kiírását: az első fordulóban legelőször mindenkinek egy prelúdium és fűgát kell játszania – Bachtól vagy Mendelssohntól vagy Sosztakovicstól, avagy Hindemith *Ludus tonalis*ából egy interlúdium és fűgát. A három másik mester esetében természetesen Bach-*hommage*-ról van szó. Gyanítom, a londoni versenyen végül többen választanak majd Bachtól, mind a másik háromtól együttvéve, mert úgy vélik,

benne sokoldalúbban tudják felmutatni képességeiket, és mellesleg biztosabban számíthatnak a zsűritagok kompetenciájára.

Azt remélem, a nem zenész számára sem szorul bizonyításra, hogy a muzsikusszakma tanulása során elképesztően nagy klasszikusnak tekintett zeneanyag fejben- és kézbentartásáról van szó. A szakosodott muzsikusból azután – a zenetudós is közéjük tartozik – ez nyitott tudásbázis marad abban az értelemben, hogy a legkülönbébb impulzusok a legváratlanabb pillanatban sok tíz- vagy száz-ezer jelnyi információ újragondolására készíthetnek bennünket. Ha koncertjén Schiff András valamely jól ismert Beethoven-szonátában bizonyos mozzanatok a megszokottól, a kanonizálttól eltérően, de meggyőzően tolmácsol, bármi legyen is kutatási területünk, valószínűleg elővesszük a kottát, és beindul a komplex gondolkodás: a különféle kiadások lehetséges eltéréseiről és általában a kottázás mint kommunikációs jelrendszer egy- vagy többértelműségéről; a másik harmincegy Beethoven-zongoraszonátabeli analógiákról; az interpretáció alapkérdéseiről; különféle hangszerfelelések és akusztikai terek viselkedésének számításba vételéről és sok más szakmai dologról.

Persze, ha a zenetudomány valamely oldalán működő kutató képzettsége tekintetében nem szakmuzsikus, hanem eredendően mondjuk esztéta vagy mérnök, irodalomtörténész vagy kommunikációkutató, filozófus vagy szociológus – némi zenélési vagy koncertlátogató háttérrel –, attól még írhat a zenetudományban új irányzatnak számító, a hagyományos kutatások korszerűségét megkérdőjelező tanulmányokat. Az ilyen szerzővel való személyes találkozás és spontán beszélgetés során (erre valók a konferenciák), éppen a szakértelem, a céhhez tartozás óvatos letapogatásával, érdemes felderíteni, vajon nagyformátumú idegenről vagy feltűnésre vágyó szakmabeliről van-e szó.

Ezen a ponton nemcsak megengedhetőnek, de az itthoni tudományosság érdekében megkerülhetetlennek tartok egy kitérőt a *New Musicology* néven elhíresült irányzatról, mert egyrészt rámutat az általam a nemzetközi zenetudomány erénye-

ként említett koherencia repedésvonalainak egyikére, másrészt elgondolkodásra késztet arról, hogy a magyar zenetudományi kutatások palettáját miért jellemzi már-már önkorlátozó mértéktartás.

New Musicology

Nem magyarul mondom: német, francia, olasz zenetudományi szövegekben is angolul aposztrofálják, hiszen nem általában új zenetudományról, hanem az amerikai muzikológia egy viszonylag jól körülhatárolható, a „rég” zenetudomány egészével konfrontálódó új ágáról van szó. Egyébként a *New Musicology* karanténkifejezést nem a mozgalom kulcsfigurái választották, hanem az őket kritizáló kollégáik kezdték használni az 1990-es évek elejétől, és egy ideig inkább szitokszó volt. A Nemzetközi Zenetudományi Társaság 1997-es londoni világkongresszusán (a társaság ötvenként tartja kongresszusait) azonban már, csúf mai szóval élve, tematizálni kellett a kérdést. A nyolc központi kerekasztalvitából kettőben főszerepet kapott a *New Musicology*. A megosztóbb a „Cultural Politics” round table volt Philip Brett elnökletével (ő maga „Musicology and Lesbian and Gay Studies” címmel adott elő). Jelen volt Susan McClary, a klasszikus mesterművek feminista olvasata-elemzése révén híressé és hírhedtté vált professzor (előadásának témája: „Bodies and Souls. The Modeling of Subjectivity in Music”). A másik kerekasztal – egy fiatal kolléganőnk, Jann Pasler bevezetésével, a társaság akkori elnökének, Stanley Sadie-nek vezényletével – a zenetudomány irányzataiba helyezve elemezte a *New Musicology* kérdését: van-e benne fenyegetés, vagy valaképpen csak nyerhet vele a tudomány? Van-e egyáltalán hatása a gyakorlati zenei életre? Nem a sajátos amerikai egyetemi szisztéma, az állástalanságtól fenyegetett fiatal muzikológusok életösztone tette-e üggyé a *New Musicology*?

A *New Musicology* szűk értelmezése a mozgalom kemény magjáról szól. Megfogadva Joseph Kerman 1985-ös könyvében, a *Contemplating Music*-ban megfogalmazott kritikáját, miszerint az emigráns európai professzorok alapozta, a professzionizmus jegyében túlszakosodott, a laikusoktól és a többi művészettu-

dománytól egyaránt elzárkózó amerikai zenetudományban „csak a legbátrabbak használják fel a szemiotika, a hermeneutika vagy a fenomenológia eredményeit, a posztstrukturalizmusnak, a dekonstrukciónak és a komoly feminizmusnak pedig nyoma sincs”, az 1980-as évek végén egy sor fiatal amerikai zenetudós más diszciplínáktól átvett módszerekkel, de belülről, valódi zenei témákról és nagy felkészültséggel újfajta muzikológiát honosított meg. Azonnal kiterjesztették vizsgálataikat korábban tabuként kezelt vagy egyszerűen irrelevánsnak vélt témákra. Az általános *gender studies* divat ide is betört. Éppen az úttörők között több nő volt (Rose Subotnik, Susan McClary stb.). Élesen fogalmazott tanulmányok készültek például arról, hogy agyonelemzett bécsi klasszikus mesterművek tematikus stratégiájában és zárlatprocessusaiban miként manifesztálódik a *male chauvinism*. Divat lett a homoszexualitás lehetséges hatásának vizsgálata egész sor nagy komponistánál (Lullytól Csajkovszkijon át Cage-ig), noha Schubert esete, amelyet mellesleg egy finom tudós, a Beethoven-kutató Maynard Solomon tett közzé alapos tényfeltárás után, elég nagy port vert fel részben az idol, részben a muzikológus iránti respektusból (a szerzőnek éveket kellett várnia, amíg tanulmányát a *19th Century Music* folyóirat közölte). Bizonyára ilyesféle okai is lehetnek annak, hogy szakmánkban itthon a *New Musicology* máig nem teljesen szalonképes vitatéma. (Ha magyar nyelvű áttekintést akarnak olvasni, egy nem köreinkből való fiatalember, Kodaj Dániel tanulmányát és szövegválogatását érdemes megnézni a *Replika* társadalomtudományi folyóirat 49. számában.)

Természetesen vannak lehiggadt olvasatai is a *New Musicology* indokainak, eseménytörténetének, domesztikálódásának: ahogy például a már idézett *New Grove* lexikon „Musicology” címszava értékeli a 20. század két utolsó évtizedének zenetudományát. Itt szóba kerül egy érdekes mozzanat, hogy tudniillik a méreteiben, termékenységében, legtöbb produktumának színvonalában valóban rendkívül erős (mára hegemon) amerikai zenetudomány mögött tulajdonképpen nem álltak meghatározó kisugárzású saját zenefilozófusok. Theodor Wiesengrund Adorno megkésett és túldimenzionált amerikai reneszánsza ennek ellenére vagy

éppen ezért már-már groteszk. Számunkra, közép-európai muzikológusok számára kivált irritáló, hogy Amerikában a fiatalabbak egyre inkább egy úgy-ahogy angolra fordított Adorno-összkiadásból olvassák-citálják a német auktort (sőt tudományos szakfolyóirataikban, ha van angol verzió, nem is tolerálják az eredeti német szöveg idézését).

A magam véleményeként megkockáztatok néhány részben kritikus, részben háttér-információt adó megjegyzést a *New Musicology*ról.

1. A keményvonalas munkák – változatlanul törpe kisebbség az egyesült államokbeli zenetudományon belül – persze jól kommunikálhatók a társtudományok felé, hiszen a *Zeitgeist*re, Lévi-Straussra, Foucault-ra utalások, az egész terminológia a posztmodernnel, a dekonstrukcióval, a narratológiával az ilyen elemzéseket a kívülálló számára követhetőbbé teszik. Valójában azonban az amerikai zenetudomány ugyanezen elmúlt két évtizede, plakátszerűen átvett terminológia nélkül is, a szakmának fogalmazva, nagyon jelentős „új” zenetudományt tesz asztalunkra, óriási választékban – találmányra utalok olyan alapmunkákra, mint Richard Taruskin kétkötetes monográfiája (*Stravinsky and the Russian Traditions*. 1996) vagy Daniel Heartz friss könyve (*Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780*. 2003).
2. Természetesen a világ többi részét irritálja, hogy az amerikai zenetudomány, jelesül a fiatalabb generáció, újabban a maga körein belül veti fel és akarja megoldani a zenetudomány identitás- és kommunikációs problémáit. Ez bizony így van, akkor is, ha az éppen velünk, magyarokkal munkakapcsolatban lévő tengerentúli kollégák – gregoriánkutatók, Liszt- vagy Bartók-specialisták és mások – zömmel persze olvassák a nem angol szakirodalmat is, és nyitottak a tőlünk érkező impulzusokra. De a *New Musicology* szakmai színvonalát tekintve, nekem legalábbis, nincsenek kételyeim. Ha alkalmanként bosszant is az alapjában

véve irodalomtörténész Lawrence Kramer hermeneutikai elemzése, több inspirációt kapok belőle, mint az Eero Tarasti vezette európai narratológusok munkáiból. És noha máig egyfajta beavatási szertartás végigélnem a korábban hegemon német zenetudomány kongresszusait (legutóbb Weimarban a *Musik und kulturelle Identität* témában), de ami benne a szemléletmódot, a módszert, a nyelvet-terminológiát tekintve éppen a legjobb, sajnos az izolálódik leggyorsabban a főként angolul kommunikáló nemzetközi zenetudománytól.

3. A *New Musicology* létrejöttét kisürgető okok egyike ugyanaz a prózai körülmény, amelynek az amerikai zenetudomány már az 1960-as években diagnosztizált félelmesen gyors expanziója és túlspecializálódása is köszönhető. Hogy tudniillik az Egyesült Államokban sokkal több az egyetemi zenetudományi fakultás és PhD-program, mint amelyre társadalmi igény van; hogy a hagyományos (hasznos) disszertációtémák bizonyos területeken kimerülőben vannak; hogy a fiatal oktató *tenure*-jéhez kötelezővé tett nagypublikációra könnyebben akad kiadó, ha feltűnést keltő a téma. Mindeközben az egyetemisták érdeklődésének köréből egyre jobban kicsúszik a klasszikus zene, ennek következtében sok muzikológus elhiszi, hogy tudományával utána kell mennie akár a tiszavirág-életű divatos használatizene-műfajoknak is. Az az autoritás, amellyel nemrég bekövetkezett haláláig Hans Heinrich Eggebrecht az asztalra csapott, és ítéletet mondott akár az egész német zenetudomány fölött, az Egyesült Államokban már Donald Grout, Paul Henry Lang, Edward Lowinsky, Arthur Mendel idejében sem létezett (számomra ajándék a sorstól, hogy még ismerhettem mind a négyüket); a zenetudomány minőségi ellenőrzése Amerikában kicsúszott a szakmai elit kezéből.
4. Személyes tapasztalatból azonban el kell mondanom, hogy ezek az egymással kőkeményen ütköző tudósok teljesen nyitott, könnyen megközelíthető kollégák, akik az amerikai demokratikus szellem jegyében

tanárként gondosan felkészítik növendékeiket a különféle irányzatok befogadására. Szűkebb szakmai körben szívesen részletezném, milyen érdekes beszélgetést lehet folytatni Susan McClaryvel éppúgy, mint az őt könyörtelenül bíráló princetoni Harold Powersszel. Vagy hogy milyen élmény volt 1989-ben, éppen a témánk szempontjából kritikus időszakban, egy szemeszteren át egy olyan egyetemen (Berkeley-ben) tanítani, ahol egy időben hét muzikológus professzor működött: a *New Musicology* lavinát állítólag megindító, rendkívül sokoldalú Joseph Kerman, az idős gregoriánkutató Richard Crocker, a klasszika-specialista Daniel Heartz, Philip Brett, a „gay studies” frontembere (ő volt éppen a tanszékvezető), a narrativitás kutatásában is briliáns Anthony Newcomb, Bonny Wade, az etnomuzikológus és Richard Taruskin, reneszánsz- és oroszzenespecialista, az autentikus előadás elméleteinek provokálója-bírálója. E tudósok együttműködését tapasztalva azt gondolom, hogy ha a nemzetközi zenetudomány erényeként felemlegetett koherenciában mutatkoznak is repedésvonalak, az elsősorban nem az amerikai zenetudományon belüli frontok miatt fenyegető.

5. Végül, ami a magyar zenetudomány *New Musicology* érintettségét (érintetlenségét) illeti, nincs jogom bírálni szakmánkat. 36 évnyi tanítással, az egyetlen magyar zenetudományi PhD-program vezetésével a hátam mögött én is tettestárs vagyok abban, ami nálunk kibontakozik, és amit mi magunk marginalizálunk. Természetesen ésszerű, hogy itthon továbbra is túlsúlyban legyen a hagyományos zenetörténeti munka, mert változatlanul nagy források várnak feltárára, kritikai kiadásra, elemzésre, az első összefoglalás megírására; ehhez vannak jól képzett projektvezető tudósok és hadra fogható fiatalok. Kíváltként, ha olyan sokoldalúsággal, termékenységgel, nemzetközi értelemben iskolateremtő kisugárzással bír a kutatás, mint a *Cantus Planus* műhelye. Más oldalról talán nem ideális, hogy a teljes „szisztematikus zenetudomány” néhány ágát nem tanít-

juk egyetemi színvonalon, és egyes témákban külföldi doktori iskolákba irányítunk kutatójelölteket. A tudományos tisztesség ad feloldozást, mert azt azért meg tudjuk ítélni, hogy az adott kutatás hol tart itthon és külföldön. Megjegyzem, a társtudományok szemléletmódjára és terminológiájára érzékenyebb „új zenetudomány” azért nálunk is kopogtat: hamarosan elkövetkezik egy Kodály-disszertáció védeése. Hogy írója mert szakítani bizonyos hagyományokkal, azt részben Szegedy-Maszák Mihály érdemének tudom be, aki értelmét látta szemináriumot tartani a zenetudós doktoranduszoknak.

*

Az előadás zömében olyan dolgok megvitatására szántam az időt, amelyeknek elsősorban csak szemlélője, nem pedig előremozdítója vagyok. Ezért utolsó témaként a mai zenetudomány egyik olyan részterületéről beszélek, amely változatlanul foglalkoztat: ez pedig a vázlatkutatás. És részben azért ezt választom, mert éppen a *New Musicology* szerint irreleváns, ezoterikus téma: a fetisizált műalkotás embrionális állapotának megértési kísérlete. Ugyan hány embert érdekel?

Vázlatkutatás

A zenei vázlatkutatás szerintem azonban egyike a muzikológia igazán progresszív, elit kutatási ágainak, a művészettudományokon belül az egyik legizgalmasabb, legnagyobb szellemi kihívást jelentő tudományos munka. A művészettörténeteszek persze jó okkal vitathatnák a kottavázlatok effajta kitüntetett helyét, végtére ők rég dűlőre jutottak olyan kardinális kérdések műfajelméleti és esztétikai megvilágításában, mint például a freskó alatti krétavázlat és a végső falfestmény viszonyának az értelmezése; a rajzvázlat és az elkészült szobor viszonya; a vázlat mint magán és mint nyilvános autonóm műforma. Mégis, szerintünk a zenei skicc egészen különleges kihívás, éppen a kottairás sajátossága folytán, hogy tudniillik egyfajta gyorsírásról van szó, hiszen a papíron lévő műalak minden egyes visszaolvasá-

sa (legyen bár hangzó előadás vagy a szakember partitúraolvasása) esetlegességekkel teli egyedi olvasat csupán, vagyis a zenei vázlat hatványozottan absztrakt viszonyban van a befejezett műalakkal. A vázlatkutató akarva-akaratlan csőlátás áldozata: az elkészült partitúra ismeretében kényszerül visszanézni az embrionális állapotra, hiszen honnan is tudhatná, mi ment végbe a zeneszerző fejében, amikor részben felskiccelt, részben nem leírt ötletek, narratív tervek, egy ideig nyitva hagyott alternatív formák mentén haladva, kínlódva vagy könnyedén, eljutott a végleges szövegig. Ugyanakkor a zenei vázlat mégis sokat elmond magáról a definitív formáról: lecsupaszítva látjuk a lényegét, amelyet részben majd elfed a kidolgozott textúra sok hangja és a sok aprólékos előadási utasítás. Ezért a vázlat a gyakorló muzsikusz számára is izgalmas lehet. Mellesleg legitimálódott az élő zeneszerzők vázlateinak kutatása, többé-kevésbé az ő asszisztálásukkal. Boulez-, Ligeti-, Kurtág-vázlatokról tudományos dolgozatok jelennek meg; a legdinamikusabban fejlődő zenei kéziratgyűjtemény, a bázeli Paul Sacher-Stiftung módszeresen vásárolja-gyűjti a jelentős élő zeneszerzők teljes kéziratanyagát, vázlatostul. (Megjegyzem, a Sacher-Stiftung elvből nem küld kutatóknak mikrofilmet vagy kópiát, viszont ösztöndíjaival felajánlja a kutatás kulturális kontextusát: Japánból vagy Amerikából, az európai műzene Bazelben őrzött forrásaival dolgozni akaró kutató jöjjön el Európába — tanulságos „old musicology” modell.)

A vázlatkutatás igazi komplex tudományos munka, tipikusan egyéni kutatás. Kielégítő színvonalú műveléséhez jó történelemnek, invenciózus filológusnak, esetenként kriminalisztikai nyomozónak kell lenni, nem kevés zeneszerzői beleérző képességgel. Pályám kezdetétől foglalkoztat a vázlatkutatás. A Haydn vezényelte eszterházai operaanyag szólamfüzeteiben, általa idegen szerzők operáiba írt betétiáriák stímmjét tartalmazó kottalapok hátoldalán fedeztem fel először addig ismeretlen vázlatokat (és tettem közzé a *Haydn als Opernkapellmeister* könyvben, 1960). Ezek és a más dolgozataimban elemzett vonósnégyes-skiccek nyilvánvalóvá tették, hogy Haydn élete nagy részében, egészen addig, amíg londoni sikerei nyomán rajongói ostromolni nem kezdték *Albumblattok*ért, nem akarta nyomát hagyni

annak, miként készültek a kompozíciói. A Mozart-vázlatkutatásba ugyan csak belekóstoltam, de talán sikerült némi magot elhintenem a tipikusan túl óvatos, németek művelte vázlatkutatásban azzal, hogy a „Prágai” szimfónia példáján demonstráltam: a skiccet és az autográf partitúrát nem kell szükségképpen egymás utáni lépéseknek tekintenünk. A vázlatlap gyakran a partitúraírás megtorpanásait kísérő alternatív kézirat, írásos nyoma annak, amit más esetben a hangszer melletti improvizálás-anyagkeresés jelentett Mozartnál és egy sor kortársánál.

Mindebben a Bartók-kutatás a mentorom immár több mint negyven éve. Itt tanultam meg, hogy az intelligens vázlatkutatás előfeltétele az adott zeneszerző kompozíciós módszerének, életrajzi és munkakörülményektől is függő írásrutinjának bensőséges ismerete; a papírnyomot hagyó és a minden bizonnyal csak fejben vagy a hangszer melletti improvizálással zajló processzusok lehetséges kombinációinak a megértése. Természetesen nem egy-egy kiragadott kompozíció, hanem a teljes életmű alapján. A Bartók-kutatót két szerencsés körülmény segíti abban, hogy témájában jobb hatásfokkal dolgozhasson, mint úgyszólván bárki kollégája hasonló nagyságrendű 20. századi zeneszerzői életművek vázlatkutatásában.

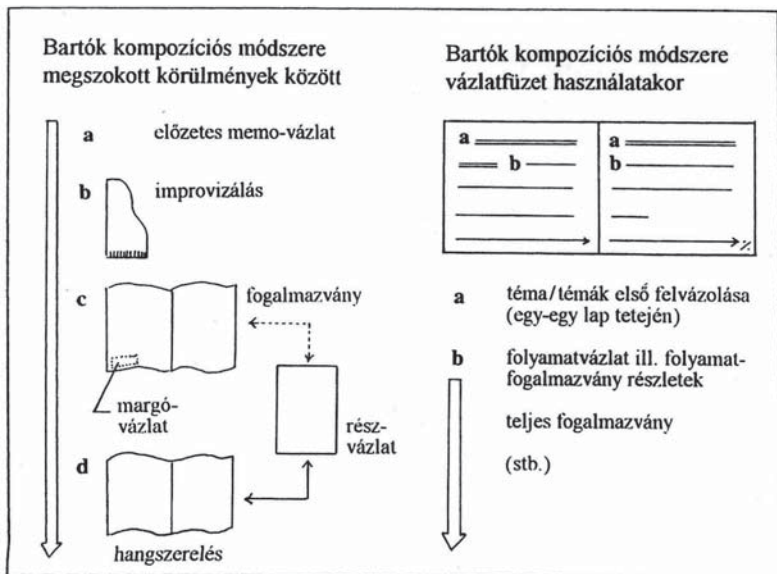
Az egyik: lényegében a teljes kompozíciós forrásanyag együtt van az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában vagy eredetiben, vagy olyan minőségű színes fénymásolat formájában, amely akár a tinta- és ceruzaszínek azonosításához is kielégítő (ezen felül én eredetiben láttam és végigjegyzeteltem a teljes amerikai hagyatékkottakéziratait is, ez elengedhetetlen a papírológiai elemzéshez). NB: ilyen jó adottságokkal csak a Schoenberg-kutatás rendelkezik néhány éve, de ott sajnos részben már ezt megelőzően megtörtént a vázlatok közreadása az összkiadásban. Még a vázlatkutatásban vezérhajó-szerepű Beethoven-kutatásban sincsenek ilyen ideális lehetőségek.

A másik szerencsés körülmény az, hogy Bartók jóval kevesebb papírra került vázlatlaltal dolgozott, mint jelentős kortársainak legtöbbször, ugyanis kompozíciós módszerében normális körülmények között meghatározó volt a zongora melletti

anyagkereső improvizálás. Általában ott jutott el a formálódó új mű, legalább a tételkezdő anyag, a leírásra érdemes alakjáig. Vagyis nála nem a forrásanyag mérete okoz problémát (Beethoven egyedül cisz-moll vonósnégyeséhez 800-nál több oldalnyi vázlatos leírást készített; Bartók egész oeuvre-jéhez mintegy 2500 oldalnyi vázlat vagy skicceket is tartalmazó fogalmazvány maradt fenn), hanem a hiányzó láncszemek értelmezése.

Bartók Béla kompozíciós módszerét és a primer forrásokat vizsgáló könyvemben (*Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. 1996, magyarul 2000) egy elméleti modellben összefoglaltam a megszokott körülmények közötti, illetőleg a zongorán improvizálást nélkülözve komponálás kétféle Bartók-modelljét, mellérendelve a vázlatféleségekben eligazító terminológiát (1. ábra). Ebben a könyvben és egy sor újabb dolgozatban tárgyaltam az álvázlatok formáit is: emlékezetből leírt műalakot, hangversenyen transzponálva játszandó kísérethez papírra vetett gyorsírásos notációt és egyebeket. Miután Bartók általában nem keltezte a skicceit, vázlatainak datálásához vagy legalább sorba rendezéséhez olyan technikákra, fizikai és logikai vizsgálatokra van szükség, amelyeket mi már használunk, ugyanakkor egyelőre nem találók a többi 20. századi zeneszerző kutatásában. (Egy Cambridge-ben 2004-ben megjelent kötetre hivatkozom: *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, amelynek Bartók-fejezetét én írhattam).

Nem kevésbé izgalmas a töredékkutatás. A határok elmosódnak: vázlatról beszélünk, ha a töredékes alak kellőképpen hasonló egy utóbb megvalósult mű végleges formájához; ha azonban nincs egyértelmű kapcsolat, akkor megvalósulatlan mű vázlataként, valódi töredékként kezeljük. Terjedelmesebb mű vagy műcsoport vázlategyüttesében nem ritkák a határesetek, például az 1926. nyári zongoratermés kéziratanyagában (ekkor keletkezett a *Szonáta*, a *Szabadban*, a *Kilenc kis zongoradarab* és a főmű: az 1. zongoraverseny). Befejezésként ennek a kézirategyüttesnek néhány lapját villantom fel – előre bocsátva, hogy éppen a vázlatkutatás módszereit ez a rövid szemle nem fogja tudni bemutatni.



Bartók kompozíciós módszere és a vázlatterminológia

memovázlat: egyes (általában rövid) zenei ötletek emlékeztető feljegyzése a komponálásra való felkészülés során;

margóvázlat: a műhöz kapcsolódó ötletek gyors feljegyzése (az adott oldalon, annak margóján stb.) a komponálással egy időben vagy egy következő munkafázis során (pl. a tisztázat vagy a hangszerelés előkészítések);

részvázlat: kontrapunktikus, harmóniai, texturális, de legtöbbször hangszerelési ötletek gyors kidolgozása, külön lapon, fogalmazvány vagy hangszerelés írása közben;

vázlatfüzet: Bartók kompozíciós módszerében ritka jelenség; népdalgyűjtő útjain rendszeresen használt, 10 kottasoros lapokból álló zsebméretű füzet, amelybe, otthonától és zongorájától távol, rövidebb-hosszabb vázlatokat írt;

vázlatból lett folyamatfogalmazvány: gyakran azonos munkafolyamat azonos oldalon egymást követő lépései, azaz eredetileg tematikusvázlat-funkciójú szakaszok továbbírása folyamatfogalmazvánnyá, közvetlen következő lépésként, vagy későbbi stádiumban.

1. ábra. Vázlatterminológia (lásd Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere* [Akkord, Budapest, 2000, 35])

Az 1. zongoraverseny tervezése és tényleges komponálása legalább egyestendőnyi történet. Nehezen indult el a versenymű írása, Stravinsky 1926. márciusi budapesti fellépése (Zongorakonzertjét játszotta) mozdította el Bartókot a holtpontról. Nála ritka mennyiségben, tíz kottalapon található külön vázlat maradt fenn, nem szólva a fogalmazvány oldalain lévő margó- és részvázlatokról.

Elemzésem szerint az I. tétel végleges szövegéhez köthető legkorábbi nyersanyag valószínűleg az a téma, amelyet a *Szabadban* 1. és 2. darab fogalmazványa közötti üres sorokba jegyzett fel ceruzával 1926 júniusában (2. ábra). Ez nem tartozik az expozíció alapanyagai közé, hanem a nyitótétel középső, kidolgozási részének „stravinskys” szakaszában használta fel Bartók; egyébként ebben a ceruzás feljegyzésben éppen a Stravinsky-konnotáció még kevésbé markáns, mint a partitúra végleges formájában.



2. ábra. Memovázlat az 1. zongoraverseny I. tételéhez

Lehetséges, hogy két fél kottaoldalnyi vázlat ennél korábbi: egész arzenálja a fel nem használt témaötleteknek, csak azt nehéz megállapítani, hogy a nyitó- vagy a zárótétel tervezéséhez tartoznak-e. Az egyik lap felső részén (3. ábra) egy 2/4-es, talán zárótételhez szánt anyag, a maga „shifted rhythm” motívumforgójával (Bar-

tók a román népzene analízisében használta ezt a terminust), ha valaminek, hát nem az 1. zongoraversenynek, hanem a négy évvel később írt 2. zongoraverseny fináléjának az előfutára. Ez egyike azoknak az izgalmas eseteknek, amelyek műpárokat kapcsolnak össze Bartók oeuvre-jében, általában a szerkezet és a narratív rokonsága révén, de alkalmanként tematikailag is.



3. ábra. Memovázlatok az 1. zongoraversenyhez (a 6. kottasorban a 2. zongoraversenyt előlegező témaötlet)

További fragmentumok után egy másik kottalap utolsó soraiban azután végre olyan anyagot találunk, amely belekerült az 1. zongoraverseny partitúrájába: ez a finálé főtémája (4. ábra). Vizsgálhatnám, mit hagyott ki ebből a vázlatból Bartók, mit helyezett át a tétel távolabbi részébe. Egy további vázlatlappal megmutathatnám, mekkora, feltehetően lassútételnek tervezett összefüggő darabot tett félre; értékelhetném, végül miért annál a másik lassútétel-skiccnél kötött ki, amelyet azután folyamatvázlattá bővített, és ennyi már elegendő volt számára a zongoraversenybeli II. tétel fogalmazványának a megírásához. És persze elemeznem kellene, miért nincsenek memovázlatok a kompozíció Bartók számára legfontosabb mozzanatához: a mű indításához, a nyitótétel expozíciójához.



4. ábra. Az 1. zongoraverseny III. tétel fő témájának felvázolása

Mindez azonban nem előadástéma; komplex összehasonlító módszerekkel megírt, részletes, kottás-fakszimilés olvasnivalóba – elsősorban a Bartók-életmű és a zenei vázlatok kutatóinak szóló analitikus tanulmányba – kívánczik. A jelen előadást ezzel már nem terhelem; ez most nem szűk körű zenetudományi szakmai beszámoló, hanem egy rendhagyónak szánt székfoglaló előadás kódája volt. Amely után a muzikológus visszavonul tudományos műhelyébe, forrásai közé, tanítványai körébe, és felmentést kér, hogy egyszer arról beszélt, ami voltaképpen nem kenyerre: tudománypolitikáról.

Válogatott bibliográfia

Vázlatkutatás (1972–2004)

- „Ich war nie ein Geschwindsschreiber« J. Haydn's Skizzen zum langsamen Satz des Streichquartettes Hob.III:33”. In: *Festkrift Jens Peter Larsen*. Hansen, København, 1972, 274–284.
- „An Introduction to the Study of Haydn's String Quartet Autographs”. In: Christoph Wolff (ed.): *The String Quartet Autographs of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts* (Isham Library Papers 3). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1980, 5–51.
- „Nyersforma, kidolgozás, javítás Haydnnál: op.71/D-dúr menüett”. *Magyar Zene* 23/3 (1982), 120–129.
- „Bartók vázlatok I–III”: „Témafeljegyzések a Zongora-szonáta I. tételéhez”; „Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongoraszonátához”; „A »Fekete zsebkönyv« kidolgozatlan témafeljegyzései”. *Zenatudományi dolgozatok* 1984, 1985, 1986. MTA ZTI, Budapest, 1984–1986, 71–81, 21–36, 7–19.
- Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922*. Az eredeti kézirat fakszimile kiadása EMB, Budapest, 1987 [74], XXXI.
- Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai* [kiállítási katalógus]. MTA ZTI, Budapest, 1987, 68.
- „A 4. vonósnegyes genezise: Bartók és a kottapapírok”. *Magyar Zene* 29/3 (1988), 324–332.
- „Mozart's First Thoughts: The Two Versions of the Sonata in D major, K284”. *Early Music* 19/4 (1991), 601–613.
- „Fragments in Bartók's Oeuvre”. *Hungarian Music Quarterly* 3/3–4 (1992), 8–13.
- „Einfall, Konzept, Komposition und Revision bei B. Bartók” In: Hermann Danuser–Günter Katzenberger (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber-Verlag, Laaber, 1993, 187–218.
- Béla Bartók, Viola Concerto*. Facsimile Edition of the Autograph Draft with a Commentary. Bartók Records, Homosassa, FL, 1995, 84.
- „Sketches During the Process of Compositions: Studies of K. 504 and K. 414”. In: Stanley Sadie (ed.): *Wolfgang Amade Mozart: Essays on his Life and his Music*. Clarendon, Oxford, 1996, 53–65. – [Rövidített változat:] „Gondolatok a vázlatkutatásról (Mozart K. 504)”. *Zenatudományi dolgozatok* 1995–1996. MTA ZTI, Budapest, 1997, 75–82.
- Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. University of Chicago Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1996, XXII, 334. – *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Akkord, Budapest, 2000, XXIV, 339.
- „Bagatell-problémák”. *Zenatudományi dolgozatok* 1997–1998. MTA ZTI, Budapest, 1998, 67–81.
- „Vázlatkutatás és segédtudományok. Bartók-művek mikro-kronológiájának vizsgálati módszerei”. *Magyar Zene* 37/3 (1999 aug.), 225–236.
- „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában”. *Magyar Zene* 39/3 (2001), 261–274.
- „Written between the Desk and the Piano: Dating Béla Bartók's Sketches”. In: Patricia Hall–Friedemann Sallis (eds.): *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 114–130.

